



Se l'Italia non Fosse

Marcantonio Lucidi

Non si dà un testo teatrale che non voglia essere messo in scena, è lo scopo di una drammaturgia d'essere allestita come di un romanzo d'essere pubblicato. Il punto è che il giudizio critico su un'opera nuova è difficile, legato alla libertà e alla fermezza di giudizio, all'abilità e all'urgenza di scovare il nuovo. In questo senso a me pare chiaro come nel caso nell'editoria il grado di fallibilità degli editori, dei redattori editoriali, degli agenti e dei critici letterari sia molto più alto di quello della gente di teatro. Perché, al contrario dell'attore e del regista, che a teatro rappresentano i due principali interlocutori del testo (a parte il pubblico, ovviamente), i mestieri dell'editoria succitati non sono mestieri artistici, quindi dal punto di vista della saldezza del giudizio e della precisione dell'istinto artistico appaiono inferiori. La domanda principale che ci si pone nelle case editrici è: «Questo libro venderà?». E in subordine: «È un libro adatto alla nostra linea editoriale?». Interrogativi che sono il contrario del cruccio che assilla il teatrante: «Con questo testo riuscirò a fare un buon spettacolo?». Solo dopo, come ovvia (e a volte deliziosamente ingenua) conseguenza di una risposta affermativa, l'artista di teatro avrà la speranza di natura commerciale di vendere biglietti. Gli editori quindi credono di agire nell'ambito del concreto quando invece lavorano in un mondo dalle variabili empiriche e sovente di natura irrazionale, ossia il commercio, che è all'arte ciò che la macelleria è alla chirurgia. Infatti la produzione letteraria italiana edita ed esposta nelle librerie come abbacchi nelle celle frigorifere è di qualità desolatamente mediocre, complessivamente assai inferiore alla media di quanto si vede sui nostri palcoscenici. A dimostrazione ulteriore che il vero *homo faber*, colui che vive nel concreto, è l'artista. E qui si potrebbe aprire un lungo discorso sull'invasione negli ultimi trent'anni dei manager, degli amministratori delegati e dei burocrati – una volta si chiamavano ragionier contabili e mezze maniche – nei giornali e nelle istituzioni culturali pubbliche e private. Non è l'arte che serve a fare i soldi, ma i soldi che servono a fare l'arte, come a noi che abitiamo una



47

modernità annegata nel brutto è stato assai ben spiegato dal Rinascimento. D'altronde, è chiaro ormai che il futuro del teatro e delle arti performative in generale, che si reggono sull'idea di un essere umano che sale su un palcoscenico e si gira verso una folla di altri esseri umani con l'intento di fare qualcosa per il loro diletto, è assicurato e si protrarrà fino all'ultimo giorno dell'umanità. Altrettanto non si può dire per l'editoria. Il teatro ha resistito benissimo all'arrivo del cinema e della televisione, che dovevano essere i suoi cannibali, e addirittura nel Novecento ha messo in atto delle rivoluzioni di importanza pari a quanto avvenuto nella pittura. È lecito invece avere dei dubbi sulla fine che farà l'editoria di fronte all'avanzare di internet. Si farà teatro e il pubblico si recherà in sala sempre allo stesso modo di oggi, ma non è certo sicuro che in futuro il modo di distribuire e leggere romanzi sarà lo stesso.

Allora perché, stabilita una maggior vitalità del teatro a paragone di un altro ramo che di testi vive, l'editoria, Jon Fosse, il più importante drammaturgo scandinavo e uno dei migliori sulla scena internazionale, viene preso poco o punto in considerazione sui palcoscenici italiani?

La risposta a mio avviso è immediata: perché il teatro attualmente in Italia non ha centralità nel discorso pubblico sulla polis. Fatto che per l'arte teatrale si configura come una contraddizione con il suo statuto fondativo.

Nel teatro, e nelle arti in generale, non esistono più le correnti, ossia quei grandi filoni unificanti che si riconoscevano in istanze e linguaggi comuni e le cui denominazioni avevano un significato intelligibile e inerente gli stili, le forme, le poetiche e le estetiche ai quali queste correnti facevano capo. Cubismo, per esempio, o futurismo o surrealismo sono parole precise, che possiedono una riconoscibilità lessicale. Persino dadaismo vuol dire qualcosa; lo spiegava Tristan Tzara: «Dada non significa nulla. È solo un suono prodotto dalla bocca». Ma la bocca non produce spontaneamente il suono Ybas, acronimo di Young British Artists, gruppo di appartenenza del celebratissimo Damien Hirst. Cosa vuol dire arte concettuale – oggi e non negli anni Sessanta, quando si perseguiva l'eliminazione dell'opera d'arte –: che rimanda a dei concetti? E a quali concetti? Nel teatro, l'ultima grande corrente drammaturgica mondiale è il Teatro dell'Assurdo, da cui Fosse prende le mosse se teniamo conto che Beckett metteva in scena eroi che parlano come persone normali, mentre Fosse rappresenta persone normali che parlano in modo normale. Ma Fosse a quale ambito poetico ed estetico appartiene? È solo o condivide con altri visioni del mondo e filosofie artistiche? E se sì, quali sono i rapporti artistici con altri drammaturghi? Nella monumentale opera *Il teatro* edita nel 2005 da "Il Giornale", il trentesimo volume curato da Luca Scarlini è dedicato a *I contemporanei* e presenta Sarah Kane, Edward Bond, Jean-Luc Lagarce e Jon Fosse. Autori piuttosto diversi fra loro. Infatti «l'antologia – scrive Scarlini nell'Introduzione – non pretende in alcun modo di essere esaustiva, ma solo di presentare alcuni momenti di una ricerca attuale in continua trasformazione». Ma i quattro rientrano pur sempre nell'ambito di un teatro dove la parola è centrale. Fra questi contemporanei non c'è nessun italiano perché le nostre avanguardie degli anni

Sessanta, Settanta e in buona parte Ottanta hanno privilegiato una ricerca esclusiva sull'immagine. È successo che i più realisti del re, i piccoli epigoni di quelle avanguardie, i reiteratori d'idee altrui sbeffeggiati da Gérard de Nerval («Il primo che paragonò una donna a una rosa era un poeta, il secondo un imbecille») hanno fomentato un clima intimidatorio nei confronti di chi si siede alla scrivania, come Fosse, e incomincia a scrivere parole per il teatro, tacciandoli di arretratezza di fronte alle magnifiche e indiscutibili sorti della scrittura scenica. Il cruccio, almeno il mio, non sta in una questione di categorizzazioni di cui il critico necessiterebbe per rendersi la vita facile e il giudizio sicuro attraverso un finto ordine proposto da modelli classificatori. Si tratta invece, per puntare il dito sulla situazione italiana, di una questione di lingua e di condivisione, parola che ormai comincia a sembrarmi magica e risolutiva. Perché se non esistono una lingua comune e una condivisione di valori – artistici, filosofici, anche morali – allora possiamo dire addio alla nostra civiltà, soprattutto alle possibilità evolutive della civiltà, visto che quanto ci interessa, proprio perché non siamo biechi reazionari, non è la staticità in nome di un'età dell'oro (quale, poi?) ma la possibilità di andare avanti, di avere dei punti di riferimento, in modo da sovvertirli quando non funzionano più e non offrono più intelligenza nell'analisi della realtà, e instaurarne altri più moderni e più adatti al momento storico. E possiamo dire addio anche a qualcosa di meno affascinante, a mio avviso, ma molto utile, che è l'unità d'Italia e degli italiani che si è fatta su un codice condiviso che si chiama appunto lingua. E l'unità della lingua italiana non è dovuta soltanto alla Rai, alla televisione di Stato, ma anche a "Topolino". Gli italiani della mia generazione, nati negli anni Cinquanta-Sessanta, hanno imparato la stessa lingua da nord a sud, dal continente alle isole, grazie a "Topolino", la prima grande pubblicazione di massa per bambini che offriva un rigore linguistico e una precisione lessicale che hanno definitivamente stabilito nei ragazzini di allora i canoni fondamentali del parlare italiano. Ma questo lavoro straordinario di "Topolino" non è stato, a mia conoscenza, adeguatamente riconosciuto. E si torna qui al problema del giudizio, il giudizio dei valori, dei fatti, delle cose, delle estetiche, strettamente connesso al problema della riconoscibilità di un artista, tema sul quale tornerò fra poco.

D'altro canto è proprio sulla lingua, o meglio sul parlato – ché della lingua *strictu sensu* non posso dire visto che non conosco il norvegese –, che Fosse dispone la sua visione del mondo e dei rapporti fra i personaggi. I quali personaggi tali in effetti non sono, se li si intende come portatori di una psicologia, di una biografia predrammaturgica, di una intenzionalità. Essi sono esattamente le parole che dicono, e queste parole, pur sempre facendo la tara dell'inevitabile scarto fra il testo originale e la traduzione, hanno un campo semantico estremamente ridotto. Non contengono doppi sensi, non propongono metafore e significati traslati. Significano esattamente ciò che significano, e questa è una diversità fondamentale rispetto all'uso che la tradizione teatrale italiana fa della lingua e rispetto al nostro modo, il nostro modo nazionale barocco, di usarla. Esiste cioè una difficoltà evidente per l'attore italiano di fronte a un dramma di Fosse: non può fare nulla se

non dire il testo. E siccome in Italia sentiamo la differenza fra un interprete e un ripetitore, il secondo essendo naturalmente attore di livello artistico basso, l'interprete si sentirà ridotto a semplice portatore di una parola altrui senza sapere come performarla. Infatti i personaggi di Fosse nella maggior parte dei casi non hanno un nome, non sono appunto personaggi ma categorie di persone: il padre, la madre, la sorella, l'uomo, la donna. Si tratta di lavorare sul vuoto quando in genere l'attore italiano lavora sul pieno. È una delle ragioni per cui in Italia è abbastanza raro trovare una messinscena soddisfacente d'un qualsiasi dramma di Beckett, anche se il grande irlandese offre un taglio comico, raramente esplicitato peraltro da registi e interpreti, e una dimensione metafisica che permettono di eludere il problema di cosa mai intendono fare lì, su una strada di campagna con albero, Vladimiro ed Estragone. Ma il problema del vuoto non sembra eliminabile in Fosse, e in questo starebbe grosso modo la sua radicalità drammaturgica. Quindi tanto vale ignorarlo, il problema, semplicemente evitando di metterlo in scena, tanto più che Fosse con la sua "parola" secca, rigida, dura, univoca, s'opponesse alla scrittura scenica.

C'è quindi parecchia gente che non ama Fosse in Italia, mentre in Francia, per esempio è molto apprezzato. Ma bisogna stare attenti ai francesi e ai loro innamoramenti di artisti stranieri. Amano molto, per fare due nomi nostrani, Emma Dante e Pippo Delbono. Ma perché li amano? Perché rappresentano a occhi francesi tutta una serie di luoghi comuni sul carattere italiano che solleticano il loro piacere dell'esotismo. Apprezzano Dante e Delbono perché li vedono folkloristici e contemporaneamente intellettualizzabili, perché si sentono rassicurati nella loro convinzione che lo spirito italiano è sempre lo stesso, sudista, anarchico, vittimistico ma estroso, protestatario ma inoffensivo, anticonformista e sempre immobile. Una pletora di difetti che con voluttà e senso di superiorità ci attribuiscono e che offrono materia alla loro preziosa conversazione alla francese. Ho la sensazione che Fosse rappresenti quindi Oltralpe un esotismo scandinavo, che li rassicuri sulla verità dei luoghi comuni nordici: il ghiaccio della lontananza e dell'incomunicabilità, il fascino dell'alterità boreale. D'altronde questo amore per le eccentricità straniere, anche fondato sul concetto di una Parigi centro dell'impero, mantiene da secoli la Francia aperta agli intellettuali e agli artisti di altrove, mentre l'Italia che già è alle prese con il proprio bastante esotismo interno – c'è molta più distanza fra Bari e Torino che fra Bordeaux e Lione o addirittura, in Svizzera, fra la "francese" Genève e la "tedesca" Bern – resta sostanzialmente provinciale.

Allora da noi si va sul sicuro, produttivamente parlando. A ogni stagione si allestiscono varie palate di Pirandello, un po' di campielli goldoniani, una discreta misura di Shakespeare che restano una garanzia sia per i produttori che per i registi, questi ultimi essendo autorizzati da una non ben legittimata libertà artistica a distruggere il genio inglese come più aggrada loro, non fosse che per ribadire la distinzione fra scrittura scenica e scrittura drammaturgica, giocarello teorico di riferimento della regia italiana degli ultimi decenni e foglia di fico d'ogni nefandezza dei poveracci che si sentono nel solco di Strehler, Ronconi o Aldo Trionfo.

Sicché l'ottimo Fosse non è il solo penalizzato ma con lui quasi tutti i drammaturghi italiani contemporanei. Questa questione è una specie di voragine piena di cadaveri in mezzo al teatro italiano di oggi. È vero che la gran parte dei testi che mi capita di leggere e più spesso di vedere in scena (io sono di quelli che crede che il teatro si deve fare il più possibile e leggere solo in caso di necessità) sono brutti, semplicemente brutti – esiste un brutto oggettivo, a volte delinquenziale come un palazzo in cemento armato sulla costiera amalfitana. È però altrettanto vero che un 5-10 per cento di questa massa di roba non è da buttare via. Si può aggiustare con poco sforzo, raddrizzare con un minimo di abilità e persino mettere in scena. Il 5 per cento è molto, indica una vitalità della drammaturgia nazionale, s'offre come base a un corpus drammaturgico specifico generato dal nostro momento storico. Fra commedie, tragicommedie, drammi giocosi, melodrammi, intermezzi con musica, Goldoni ha scritto oltre 200 titoli, di cui se ne rappresentano regolarmente una quindicina, forse venti, ossia meno del 10 per cento di quel grande riformatore del teatro. Chi se le ricorda più *La dalmatina*, *La bella selvaggia* e *Oronte re de' Schitti*? Il punto è che la vita artistica, e in questo caso teatrale, non si fonda sulla ridicola speranza dei nostri produttori d'imbroccare il capolavoro, ma si basa sullo spreco, sull'enormità della proposta della quale resterà solo ciò che veramente vale e il resto avrà la vita che si merita: una serata, una stagione, un decennio, un mezzo secolo come certi scritti di Jean-Paul Sartre, che al tempo suo era considerato immortale al punto che al suo funerale si presentarono cinquantamila persone. Il teatro funziona come la produzione di olio: da un quintale di olive si ricavano, nelle annate buone, 15 chili di olio.

Poi, certo, quest'olio bisogna sapere estrarlo. E qui si torna appunto al problema del giudizio critico al quale accennavo poco prima. Che è il frantoio in cui si opera la scelta. La scelta è ciò che resta dopo il filtraggio attraverso i due filtri della sensibilità pubblica e della sensibilità personale, strettamente connesse naturalmente. Ora questi due filtri attualmente in Italia funzionano? Altrimenti detto: esiste da una parte una critica che sappia svolgere il proprio mestiere, indicare e sostenere ciò che vale la pena d'essere indicato e sostenuto, e dall'altra una conversazione pubblica sul teatro inteso come riflessione e discorso sullo stato della polis? Riporto a titolo di esempio, uno fra mille, un breve passaggio d'una recensione sul "Corriere della Sera" del 16 ottobre 2013 del critico cinematografico Paolo Mereghetti al film di Rocco Papaleo, *Una piccola impresa meridionale*. Catenaccio del titolo: «L'estro del regista tradito da uno stile teatrale». Ragiona Mereghetti a spiegare perché il film non funziona: «Qui invece è tutto scritto, tutto "recitato", come se ci trovassimo su un palcoscenico teatrale, senza lasciare alla messa in scena il compito di costruire i personaggi. È come se ognuno si portasse attaccato un cartello che ne svela qualità e difetti, senza lasciare allo spettatore il piacere di scoprirlo attraverso le loro azioni e reazioni». Quindi il teatro, che dai tempi della Grecia classica ha inventato l'azione e la scoperta dei personaggi attraverso le loro azioni e reazioni, sarebbe appunto quell'arte in cui si mettono cartelli ai personaggi.

A me viene da ridere, anche perché proprio Fosse, un contemporaneo, porta al

limite estremo l'impossibilità di definire i personaggi se non attraverso ciò che fanno o non fanno sulla scena. Tuttavia la faccenda è grave e non casuale: è un piccolo probante esempio, proveniente da un grande giornale e da un critico cinematografico affermato, che nel dibattito pubblico attuale la conoscenza del teatro e dei suoi meccanismi è al grado zero. La responsabilità è variamente distribuita, però una parte va sicuramente addossata alla gente di teatro stessa, produttori, drammaturghi, registi, attori che negli ultimi trent'anni sono letteralmente scomparsi dal centro della conversazione nazionale sullo stato della nostra cultura e delle cose d'arte. Si sono condannati per ignavia, conformismo, pigrizia intellettuale, codardia di fronte al nuovo, a una marginalità risibile, priva persino dell'unico vantaggio della vita ai margini: la vitalità contestataria e anticonformista. Senza più centralità, né coraggio, né rigore, qualsiasi ambito disciplinare è destinato a essere calpestato da eserciti di abusivi, in ispecie i politici, traditori della coscienza e della civiltà che meriterebbero pene severe e giacobine. Hanno macellato il mondo del teatro e dell'arte in generale avvalendosi di burocrati feroci, stupidi, spiritualmente degenerati, imponendo ai teatranti il servilismo (da questi accettato in cambio di piatti di lenticchie), favorendo connivenze, complicità, corruttela, analfabetismo, degrado culturale.

Tutto ciò non è avvenuto soltanto in campo teatrale. Fa specie leggere la proposta di legge sulle celebrazioni per il centenario della nascita di Alberto Burri che sta per approdare in aula alla Camera. Cito due stralci firmati dai raffinati "critici d'arte" che siedono in Parlamento: «Nel primo ventennio di attività di Burri il procedimento creativo cerca una convergenza tra l'impulso "distruttivo" (i tagli, le bruciature, le cuciture) e la volontà costruttiva della cui forza si investe». E ancora, sentite che magnifica prosa alta, i nostri legislatori, dei veri Baudelaire che spiegano Delacroix: «Contemporaneamente i cellotex (materiali usati per la coibentazione dei tetti) che, già impiegati in opere precedenti come supporti, sono esposti nei loro pallidi e raffinati campi di colore, talvolta estesi come orizzonti o accordati con il nero, il rosso o il bianco». Questo delirio del culturame, forse copiato da chissà dove e reso grottesco dal contesto di progetto di legge in cui viene inserito, non è certo nuovo ai nostri rappresentanti parlamentari ma è arrivato ad altezze ridicole, per dirla con un termine teatrale. È la decadenza naturalmente che provoca simili fenomeni di abusivismo intellettuale, la decadenza della critica di mestiere che nel teatro è particolarmente acuta ed è da ascrivere, fra gli altri, ai direttori di giornali, a una categoria di critici che ha fatto dell'interesse privato e di quella mostruosità borghese che è il gusto personale i fondamenti del proprio esercizio e alla gigantesca discarica chiamata Internet in cui chiunque s'arrogua licenza di profferire cretinate inquinanti. Sembra di essere tornati, *mutatis mutandis*, a tempi ottocenteschi in cui avvocaticchi di provincia catanese si gingillavano a tempo perso nella scrittura di recensioni teatrali sui giornali locali.

Un'ultima breve nota a chiudere. Anch'essa riguarda trasversalmente Jon Fosse e la sua insufficiente fortuna da noi e parte naturalmente dall'assunto che l'autore norvegese sia un grande scrittore di teatro. Se l'Italia non Fosse, appunto, è anche

perché è un paese strutturalmente cattolico, dal greco *katholikòs*, come tutti sappiamo, “universale”, “totalizzante”. Per dirla in modo grossolano ma veloce, l’evangelizzazione cattolica e la cura delle anime non si preoccupano minimamente delle qualità diciamo professionali dei singoli e costituiscono un freno – peraltro rafforzato dalla pratica della confessione, dal sacramento della Penitenza e dal perdono – alla selezione meritocratica, per sua natura esclusiva e non inclusiva. L’Italia è il paese della demeritocrazia anche perché è un paese cattolico: l’aspetto più alto e condivisibile di tale condizione è che tutti possono meritare di essere salvati, l’aspetto degenerativo è che qui da noi si salva chi può. Come molti italiani, Fosse non può.